

## Temps de l'un, temps de l'autre : *Beauté baroque* et Nadja

Lucie Bourassa

Volume 34, numéro 2-3, automne–hiver 1998

L'automatisme en mouvement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036102ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036102ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, L. (1998). Temps de l'un, temps de l'autre : *Beauté baroque* et Nadja. *Études françaises*, 34(2-3), 77–96. <https://doi.org/10.7202/036102ar>

### Résumé de l'article

Bien qu'écrits dans un style presque opposé, *Beauté baroque* de Claude Gauvreau et *Nadja* d'André Breton présentent plusieurs affinités. Les deux textes flirtent de manière ambiguë avec l'autobiographie, notamment parce que le récit de soi s'y construit à partir de l'histoire d'un autre. Cet autre est une femme qui, dans sa manière de vivre, incarne l'idéal surréaliste ou automatiste de désir et de liberté, et qui pour cela est associée au possible, au devenir. En revanche, c'est aussi cette manière d'être qui condamne Nadja comme *Beauté baroque* à la mort, symbolique pour la première, charnelle pour la seconde. Chacun des récits présente donc, à travers son personnage éponyme, un conflit temporel entre le possible et la fatalité. Le présent article essaie de décrire ce conflit et sa résolution en analysant la structuration de l'expérience du temps que proposent ces textes à travers leur sémantique, leur composition narrative et leur rythme. La différence de traitement du conflit temporel entre les deux récits se révèle emblématique de divergences importantes entre les poétiques surréaliste et automatiste.

# Temps de l'un, temps de l'autre : *Beauté baroque* et *Nadja*

LUCIE BOURASSA

## DU POSSIBLE À LA FATALITÉ : LE CONFLIT TEMPOREL

Comme le fait Claude Gauvreau dans *Beauté baroque*, j'inscrirai la fin dans le commencement, en citant d'abord la conclusion de ce « roman moniste » :

Adieu, ineffable !

Aurélia. Eurydice. Nadja.

L'unique est tabou. La société devra détruire, maintenant, l'unicité que la femme unique m'a apprise. La société n'est pas au bout de ses contrariétés.

En attendant, je pleure<sup>1</sup>.

Quand pour le narrateur s'évanouit tout espoir de s'unir avec le « chef-d'œuvre vivant », tout espoir même de le conserver, cette femme aimée disparaît au royaume des ombres et rejoint trois figures poétiques, Aurélia, Eurydice, Nadja. Figures que non seulement on ne pourra plus toucher, mais peut-être ne jamais plus dire, car elles sont réunies dans l'ineffable : ne reste donc qu'à les chanter, nostalgiquement. Que vient faire, alors, le nom

1. Claude Gauvreau, *Beauté baroque*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, coll. « Chien d'or », 1977, p. 500. Les références à *Beauté baroque* seront désormais faites dans le texte à l'aide du sigle *BB*, directement suivi du numéro de la page.

de Nadja (qui signifie en russe « le commencement du mot espérance » et « que le commencement<sup>2</sup> ») dans cette galerie de fantômes se déroband à toute prise, tant charnelle que symbolique, dans cet univers où aucun commencement n'est possible, où tout semble révolu ?

Car, hormis cette référence qui inscrit le personnage de *Beauté baroque* dans le sillage de la *Nadja* de Breton, beaucoup de choses séparent ces deux récits. L'un se dit roman, l'autre, observation sans affabulation ; l'un multiplie les ornements baroques (superlatifs, métaphores, périphrases) pour se couler dans une riche texture sonore et un rythme incantatoire, alors que l'autre cherche la sécheresse de ton du « rapport médical » (« Avant-dire », *N*, 645). Pourtant, la référence n'est pas innocente. D'abord parce qu'on retrouve dans la correspondance du poète la comparaison entre Nadja et l'actrice Muriel Guilbault, modèle du personnage de *Beauté baroque*<sup>3</sup>. Ensuite, parce que les deux textes flirtent avec l'autobiographie, mais de manière ambiguë. Gauvreau gomme toute datation et ne laisse subsister aucun nom de personne ou de lieu qui renverrait aux épisodes de sa vie. Breton multiplie les repères et noms, mais il refuse le concept d'une identité stable, récupérable par la mémoire, que sous-tend l'autobiographie au sens traditionnel<sup>4</sup>. Ce qui frappe surtout c'est que, dans chacune des œuvres, le récit de soi est aussi l'histoire d'un autre. Et cet autre, c'est une femme qui, dans ses qualités et sa manière de vivre, incarne l'idéal surréaliste ou automatiste, soit l'imagination, le désir, la liberté : bref, toutes qualités allant non seulement contre la rationalité et la loi sociale, mais aussi, contre le prévisible. Elles appartiennent au risque, au possible, à ce qui permet le devenir. En revanche, c'est cette manière de vivre qui fait de chacune un être

2. André Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 686. Désormais *N*, suivi de la page.

3. « Muriel est une beauté baroque parfaite [...]. Elle eut des amours terribles, elle connut un mariage gâché. Chez elle, oui vraiment, il y eut beaucoup de la Nadja de Breton » (Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, dans Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1993, p. 396).

4. On se rappelle que la question initiale de *Nadja*, « Qui suis-je ? » se transforme aussitôt en « qui je "hante" ? », ce qui donne lieu à la représentation de soi comme fantôme, comme soi en partie inconnaissable, car en mouvement : « La représentation que j'ai du "fantôme" [...] vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié. Cette vue sur moi-même ne me paraît fausse qu'autant qu'elle me présuppose à moi-même, qu'elle situe arbitrairement sur un plan d'antériorité une figure achevée de ma pensée qui n'a aucune raison de composer avec le temps [...] ». (*N*, 647)

condamné : à la mort symbolique (la folie de *Nadja*) ou charnelle (le suicide de *Beauté baroque*).

Chacun des récits présente donc, à travers son personnage éponyme, un conflit temporel entre le possible et la fatalité, qu'il résout de façon différente. Je vais me pencher sur ce conflit, en analysant la représentation, l'organisation et l'expérience du temps que proposent ces deux textes à travers leur sémantique, leur composition narrative et leur déploiement rythmique. Cette analyse permettra d'esquisser une réflexion sur la construction discursive du sujet à partir de l'entrelacement du récit de soi et du récit de l'autre, mais aussi à partir de la signifiante, du rythme des textes, d'où résulte plutôt un processus de « subjectivation<sup>5</sup> », en même temps qu'une temporalisation spécifique. L'écart qu'elle révélera dans le traitement du conflit temporel pourrait être emblématique de différences importantes entre les poétiques surréaliste et automatiste.

## SUJET, TEMPS, NARRATION ET RYTHME

La relation entre sujet, temporalité, narration et rythme ne va pas de soi, et exige une réflexion théorique dont je ne poserai ici que quelques jalons pour situer ma lecture. Je rappelle d'abord la thèse de Ricœur, qui confère à l'intrigue un rôle essentiel dans l'appréhension du temps humain et dans la construction du sujet, par le concept d'identité narrative :

À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. [...] Comme l'histoire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même<sup>6</sup>.

Or on sait que pour des philosophes comme Heidegger et Lévinas<sup>7</sup>, le sens du temps ne peut émerger d'un « sujet

5. L'expression est de Henri Meschonnic, qui postule que la signifiante (rythme et retours de phonèmes) produit un système de valeurs particulier. Ce système est par sa spécificité un processus de *subjectivation*, un mouvement de sens en devenir par lequel le sujet du discours se construit, qui peut aussi devenir subjectivation dans la lecture, par la réénonciation. La réflexion la plus développée sur cette question se trouve dans la section « Poétique et politique du sujet » du livre *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 187-364.

6. Paul Ricœur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points », 1985, p. 443. Désormais *TRIII*, suivi de la page.

7. Voir Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (17. *Auflage*), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993 [1927]. *Être et temps*, trad. d'Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985. Toutes les traductions de *Sein und Zeit* donnant la pagination de l'allemand, les renvois à cet ouvrage seront faits désormais à cette édition en utilisant le sigle *SZ*, suivi de la page. Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1991 ; *Dieu, la Mort et le Temps*, établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland, Paris, Grasset, « Figures », 1993. Les renvois à ces titres se feront respectivement sous les sigles *TA* et *DMT*, suivis de la page.

transcendantal », opposé à l'objet, car l'objet est alors « là-devant », présence continue. Le temps lui-même devient un objet, déjà constitué, représenté par la succession et les mesures, il ne se « fait » pas : c'est ce que Heidegger appelle le « concept vulgaire de temps<sup>8</sup> ». Pour lui, la temporalisation se construit par le fait que l'être est là (*Dasein*), ajointé au monde, hors de lui-même dans une triple ek-stase, projeté au-devant-de-soi vers la possibilité de ne plus être là, déjà-jeté-au-monde sans l'avoir choisi, et auprès des choses<sup>9</sup>. Le *Dasein* est d'abord à-être, sa temporalité se constitue à partir du futur, plus précisément de l'être-vers-la-mort qui serait sa possibilité la plus propre. Chez Lévinas, le temps se construit aussi à partir de l'avenir, sauf que l'avenir, ce n'est plus sa propre mort, mais ce qui fait irruption, l'autre, à travers l'expérience duquel l'activité du sujet se retourne en passivité :

[L]’avenir, c’est ce qui n’est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s’empare de nous. L’avenir, c’est l’autre. La relation avec l’avenir, c’est la relation même avec l’autre. Parler de temps dans un sujet seul, parler d’une durée purement personnelle, nous semble impossible. (TA, 64)

Lévinas décrit plusieurs modes d'expérience de cette relation : l'éros, la paternité, mais aussi et surtout, *la mort de l'autre* qui « inquiète par un surplus ou un défaut de sens », soulève une « question sans réponse [...] » (DMT, 47). En dépit de leurs divergences profondes, on peut dire que ces deux philosophies fondent notre sens du temps sur l'une des deux déterminations complémentaires qui caractérisent, selon Raymond Duval<sup>10</sup>, la notion d'avenir, soit celle du « pas encore », qui est « séparation ouvrant la durée » et garde à l'avenir la « fécondité d'une infinité de possibles » : le temps n'y est pas linéarisé, car une série d'embranchements sont possibles dans l'avenir. L'autre détermination est celle du « sera présent » : elle envisage l'avenir comme « sélection inéluctable que l'écoulement du temps impose », le voit comme déjà accompli ; elle est liée à la représentation du temps comme suite ordonnée d'instant (le futur n'y donne pas lieu à des « embranchements »), donc au sujet transcendantal.

En soi, le récit semble plus proche du « sera présent » que du « pas encore », puisqu'il donne lieu à des choix, qu'il utilise le possible pour en faire du révolu. Même si l'« identité narrative » est chez Ricoeur un mouvement incessant, un pluriel d'histoires qui se font et se défont, et même si ses analyses montrent

8. Voir SZ, paragraphe 81.

9. Cette triple ek-stase est celle de la « structure du souci » du *Dasein*, sur laquelle je reviens plus loin.

10. Raymond Duval, *Temps et vigilance*, Paris, Vrin, 1990, p. 183.

que la narration, avant d'être temps constitué, intègre aussi une dimension ek-statique, il reste que, à terme, le récit finit par procurer une image achevée du temps, il résout les embranchements. Je crois que l'entente de l'enchevêtrement ek-statique de la temporalisation nous est davantage donnée par le déploiement du texte tel qu'il apparaît, déploiement principalement lié au rythme, engendrant lors de la réception des tensions entrecroisées — entre rétrospection et anticipation, clôture et ouverture, continu et discontinu. Dans ce mouvement, le temps et le sens ne sont pas encore linéarisés, faits, là-devant : il se font, dans un mouvement d'écart hors de soi puis de rassemblement de qui énonce ou réénonce (lit). En participe notamment la « dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle<sup>11</sup> », que Laurent Jenny décrit comme caractéristique de la phrase. La phrase tend vers sa fin qui est point de constitution et synthèse et, en même temps, elle est ouverture, infinitisation. Il y a une contradiction entre ces deux visées, un décalage temporel, un enchevêtrement d'avance et de retard sur le sens, qui coïncide, toujours selon Jenny, avec « une ouverture interlocutoire » :

[C]'est le souci d'un autre qui entame mon silence et disloque le temps [...] Ma parole [...] compose entre le retard dans lequel j'entretiens [l']autre et l'avance représentative dont je me prévaux par rapport à lui. Cependant, je n'appartiens moi-même à aucune de ces deux temporalités [...] ce qui se trouve ainsi en premier lieu divisé par la parole, c'est moi-même. (PS, 176-177)

## THÉMATIQUE : DEUX ATTITUDES TEMPORELLES OPPOSÉES

Les quêtes respectives des récits manifestent, au plan thématique, deux attitudes temporelles opposées. L'ouvrage de Breton s'élance sur une question, s'ouvre donc vers l'avenir du récit qui aurait pour tâche de répondre : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? » (N, 645) Celui de Gauthier commence sous la frappe de sentences, de lois, prononce déjà la fin que le roman viendra prouver à rebours : « La banalité est la loi. L'unique est tabou. Les hommes justes souhaiteraient qu'il fût possible d'expier d'être unique. Hélas, l'unicité est inexpiable » (BB, 381). Breton ne cesse d'écrire que le temps manque pour faire un livre. Le livre implique du travail, et le « programme narratif » de *Nadja* (« [...] je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à

11. Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, p. 173. Dorénavant PS, suivi de la page.

quoi tient, ma différenciation », *N*, 648) semble tout orienté vers un sens à venir (l'espérance du nom de Nadja), sens qui ne peut arriver que par l'événement, la vie, non par le travail (voir *N*, 681). Dans le récit de Gauvreau, la femme, bien que définie aussi par son goût du risque et de l'improvisation, n'est pas annonciatrice, mais chef-d'œuvre, que le livre doit incarner. Ce roman est construit sur deux thèmes temporels opposés, mais complémentaires. La fatalité d'abord, car il est dit au début que « l'unique est tabou » et « inexpiable », or, le récit est celui de l'unique. La conservation ensuite, c'est-à-dire l'immortalisation du chef-d'œuvre :

Elle dit : « Je suis un témoignage ». Oui. (*BB*, 497)

« Je suis un témoignage... » Et moi : ne suis-je pas le témoin ?... [...]

La mort du témoin est la mort du témoignage. Et tant que le témoin vit... indestructible témoignage... [...]

Témoigner.

Incarnier le sang du chef-d'œuvre !... Vivre... Vivre fièrement... Ne pas oublier le vertige du sublimissime... (*BB*, 500)

Le récit entier est la réalisation de ce programme de témoignage, qu'on voit le narrateur ne se confier qu'à la fin, pour en relayer deux autres qui ont échoué : d'abord, se faire aimer de la femme (première partie) ; puis, maintenir vivant le chef-d'œuvre mourant, le distraire de ses désirs destructeurs (deuxième partie). Le témoignage cherche à renverser la fatalité en exaltant l'unique contre la société qui le détruit.

*Nadja*, l'oracle, avec sa dimension énigmatique, oriente l'attente sans bloquer la perspective de devenir, maintient un « pas encore » ; *Beauté baroque*, le chef-d'œuvre condamné qu'il faut immortaliser, donne une vue de « sera présent » sur l'avenir, il le fige. L'organisation narratologique des deux textes paraît d'abord confirmer ce privilège accordé, dans l'un et l'autre récit, à une détermination du futur.

## NARRATION : LE POSSIBLE DE L'HISTOIRE ET LE RÉVOLU DU MYTHE

Le récit de Breton se compose de trois parties. La première, où alternent la scène, la pause et l'ellipse, contient un prologue philosophique (*N*, 646-653), suivi de la relation d'anecdotes discontinues, de « hasards objectifs » (*N*, 653-681) et d'un retour réflexif sur ces événements (*N*, 681-682). La seconde raconte l'histoire de Nadja, d'abord sous la forme d'un journal au présent qui détaille les premières rencontres au jour le jour (domine ici la scène ; *N*, 683-714) ; suit un mélange de narrations plus itératives des rencontres ultérieures (au passé, souvent), de descriptions des dessins de Nadja et d'analyses de sa personnalité

(N, 714-735) ; vient enfin une diatribe contre son internement et contre la psychiatrie (N, 735-743 ; la pause reprend le dessus). La dernière partie (N, 744-753) est un court épilogue qui revient sur l'écriture de la rencontre avec Nadja, pour ensuite déployer un hymne à une nouvelle femme « toi » (N, 752), puis une réflexion qui aboutit au célèbre aphorisme : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas » (N, 753). Cet épilogue au présent, fait de pauses et d'ellipses, se donne comme simplement esquissé, délibérément inachevé.

La composition elliptique et rompue de *Nadja*, cette manière de noter l'événement insolite tel qu'il apparaît et sans l'inscrire dans une série causale, confère à la narration une allure d'annonce plutôt que de remémoration. Ainsi, plusieurs hasards objectifs de la première partie se préfigurent l'un l'autre, ensemble ils ouvrent (sans qu'on le sache encore) sur la grande coïncidence que sera l'apparition de Nadja, qui elle-même sera appréciée en tant qu'annonciatrice, devin, oracle du « toi » de la troisième partie. C'est sans doute cette construction qui fait dire à Pascaline Mourier-Casile que ce récit, « contre le "il y avait une fois" de la mémoire (reproduction systématique de ce qui a eu lieu) mise sur le "il y aura une fois" de l'imagination libérée<sup>12</sup> », qu'on se trouve en face d'une autobiographie qui aurait délaissé à la fois la visée introspective (la définition d'une identité présumée) et surtout rétrospective (« le ressassement du passé<sup>13</sup> »), pour se centrer sur l'événement. Il s'agirait, au fond, de déjouer le dualisme de la vie et de la fiction, qui maintient l'une et l'autre dans le prévisible : la fiction, en enfermant dans la mémoire et la logique linéaire, n'est que compensation de la prévisibilité du quotidien qu'elle ne transforme pas. Cependant, n'y a-t-il pas là une contradiction avec la grande linéarité qui subsiste, malgré tout, dans *Nadja*, en particulier dans le passage raconté sous forme de journal ? Pour Jean-Yves Tadié, cette chronologie fixe moins une mémoire qu'une origine : il s'agit de « dater les jours d'exception » ; le journal serait, avec son usage du présent, ce qui permet l'interrogation de l'instant, le surgissement<sup>14</sup>.

La mise en discours de l'intrigue de *Beauté baroque* est plus linéaire que celle de *Nadja* : le narrateur raconte le destin entier de la femme qu'il aime, en commençant par l'enfance et en finissant par la mort. Le récit retrace d'abord ce qui s'est passé dans l'existence de l'héroïne avant la rencontre. Cet avant, entièrement focalisé et raconté par le narrateur, pourrait être

12. Pascaline Mourier-Casile, « À livre ouvert... ou comment ne pas raconter sa vie », *Europe*, « André Breton », vol. 69, n° 43, 1991, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 15-16.

14. Voir Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 96 et 100.



largement fantasmé, comme l'indique la litanie des « j'imagine » qui apparaît dans les premières pages du texte<sup>15</sup>. Par ailleurs, la narration rétrospective permet la sauvegarde de la vraisemblance, car au milieu du récit on apprend que le personnage avait raconté son enfance au narrateur<sup>16</sup>. M'importe, plus que ce jeu sur le fantasme et la vraisemblance, le fait que la linéarisation s'effectue à partir de l'existence de l'héroïne telle que vue par le narrateur. Dans le récit de Breton, elle suit la série des rencontres, lors desquelles on apprend en désordre des événements du passé de Nadja, à mesure qu'elle les raconte. La configuration de *Beauté baroque* met l'accent sur la fatalité du destin.

Cette linéarité est relativisée par des variations de perspective et de vitesse. L'usage du présent rompt parfois celui des temps du passé. Certaines scènes sont relatées en narration simultanée, adoptent le point de vue du je-personnage : le récit semble alors réintroduire du « pas encore » dans le « sera présent » de la fatalité, alors que le « je » se replonge dans une situation d'expectative, mais cela cesse presque après la première partie du texte. En narration ultérieure, le présent sert dans des énoncés de loi inspirés par le cas de *Beauté baroque*, ou dans l'analyse de l'histoire que fait le narrateur depuis sa situation actuelle. Le récit utilise par ailleurs massivement la pause, les arrière-plans à l'imparfait, principalement duratifs, dans de longues descriptions plastiques et psychologiques du personnage.

Ainsi l'organisation narratologique de chacun des récits comporte-t-elle une partie où les événements sont présentés de façon linéaire, mais manifeste également une résistance à la linéarité. Alors que la chronologie du journal dans *Nadja* met en évidence le hasard des rencontres, que sa datation figure une inscription du temps historique et confère à celui-ci la valeur du possible, le mouvement linéaire de *Beauté baroque* enserme un destin dans une vision rétrospective où prime la fatalité, et ce, en supprimant toute référence au temps historique, pour installer l'intrigue dans un passé mythique. Le discontinu du récit de Breton dans son ensemble valorise l'événement comme signe de quelque chose à venir. Les changements de perspective et de vitesse de celui de Gauvreau luttent contre la fatalité pour maintenir ce qui était, en décrivant longuement les qualités du personnage, de même que le fatum social, sous forme d'énoncés hors temps.

15. Je parle ici d'un point de vue textuel de la relation qui s'établit entre le narrateur et le personnage dont il raconte l'histoire. Ceux qui ont connu Claude Gauvreau et Muriel Guilbault attestent que la relation que fait *Beauté baroque* des épisodes de l'enfance de l'héroïne correspond à ce que l'actrice en disait elle-même. La litanie des « J'imagine » se trouve aux pages 382-383.

16. Voir *BB*, 440-441.

L'étude du déploiement temporel, c'est-à-dire du rapport entre cohésion et progression textuelles d'une part, et du rythme d'autre part, viendra toutefois brouiller cette opposition.

## LA PROGRESSION TEXTUELLE ANALOGIQUE : L'AVENIR À REBOURS ET L'AVENIR DU PASSÉ

Les modes de progression et de cohésion de l'information dans chacun des récits sont très différents. Dans *Beauté baroque*, on observe un déséquilibre en faveur de la cohésion-répétition. Les mêmes thèmes et rhèmes sont souvent repris pendant plusieurs paragraphes, unis par des relations synecdochiques, métonymiques ou métaphoriques, qui en varient les reprises. La même information peut être répétée plusieurs fois, en donnant lieu à des renominations, périphrases ou changements de focalisation phrastique. Dans un passage où le narrateur marche avec la femme dans le port et l'embrasse « à tous les dix pas », reviennent constamment les états du sujet (« la qualité de mon amour », « Une euphorie »), le sujet lui-même (je) ; l'objet d'amour (« La jeune femme ») et le lieu (« Le port ») :

Après le premier baiser : un incident exquis.

Pour s'évader du travail... errement langoureux dans le port de la grande cité.

La qualité précise de mon amour ne m'était pas encore visible. Je savais que c'était quelque tendresse géante. Une euphorie suave soulevait mes cogitations.

Le port... Des tranches de noirceur transparente. Une paix peuplée de présences horizontales.

La jeune femme avec moi...

[...]

Le corps petit, le corps merveille, se blottissait contre le mien.

Au port : il ne faisait ni chaud ni froid. La température était celle des intervalles. Entre le dur et le mou : l'ineffable suspendait le temps.

L'exaltation. L'exaltation du rassérénement. L'exaltation coulait dans mes membres tranquilles, comme un fluide argenté.

Le bonheur s'épandait dans mon être. J'étais heureux. Heureux. Heureux. Heureux. Heureux !

Elle était heureuse. Elle aussi.

Nous étions deux enfants de rêve perdus dans une poussière d'ombre. Nous étions deux gnomes des songes engloutis dans l'oubli des dragons.

Le port infiltrait en nous son immensité de sommeil.

[...]

Un lien crépusculaire s'était forgé entre nous. Ce lien était le lien de la divinité, l'impondérable finesse.

Nous étions siamois depuis lors : siamois en contemplation de blancheur. L'extase brièvement perçue nous avait faits indivisibles. (*BB*, 414-416)

Les unités échangent leurs propriétés de sens, si bien que se trouve intensifiée, presque immobilisée, la sémantique de fusion et d'euphorie. Il y a plusieurs autres passages où ces retours se déploient comme la longue amplification d'un affect, comme celui dans lequel le narrateur est en colère contre le mari de la femme qui l'a menacé d'appeler la police, puis de le faire interner à l'asile psychiatrique. La montée de l'exaspération est alors longuement décrite (pendant deux pages) à l'aide d'une métaphore filée :

La colère est comparable au mercure du thermomètre. La colère monte en moi, comme dans un tube, degré après degré. Chaque niveau atteint est une conquête du danger. Le niveau du nombril. Le niveau des seins. Le niveau de la glotte.

La colère fluide monte, osmose menaçante. Le cylindre du corps s'emplit. Chaque pouce spatial capitule dans la hauteur : le ferment envahit chaque ligne, et l'autre qui succède. L'éclat de la violence : c'est l'altitude de l'occupation qui l'alimente.

Alpinisme sur volcan. Le niveau du menton. Le niveau de la bouche.

Gare ! Plus la colère s'élève et moins elle se contrôle.  
(*BB*, 448<sup>17</sup>)

Dans les deux cas (surtout celui de la colère), il y a certes de la progression, une progression argumentative, vers le plus beau, le plus horrible, le plus convaincant, etc. Mais cette progression est plus analogique ou accumulative que téléologique, il s'agit davantage d'une dynamique de retours que d'une avancée : la parole, plutôt que de simplement mener vers une conclusion logique et irréfutable, produit une symbolisation mobile qui ranime incessamment le déjà-signifié, le déjà-dit, le fait recommencer, le renouvelle et l'intensifie, pour suspendre en même temps la fatalité du cheminement narratif.

D'une phrase à l'autre, le texte de Breton a davantage tendance à utiliser les modes de progression les plus courants (progression linéaire, à thème constant, etc.). Mais entre les paragraphes, en particulier dans la première partie, il procède souvent par « rupture thématique », alors que sont racontés sans ordre apparent une série de faits singuliers. La progression domine alors la cohésion, au point que la continuité du sens risque de se rompre, comme celle du temps : quelque chose reste inachevé et une dynamique protensive émerge de ces ruptures. Dans cette même section, on trouve aussi une forme de « progression analogique » — mais elle n'est pas du même ordre que celle qu'on rencontre dans *Beauté baroque*, elle n'est pas

17. Je ne cite ici que des extraits de ces deux passages.

inter-phrastique à proprement parler, elle joue sur de plus grandes unités, elle est plutôt événementielle. C'est celle du « hasard objectif », c'est-à-dire d'une séquence de plusieurs événements présentant des ressemblances, comme l'épisode des « bois-charbons » :

Les mots BOIS-CHARBONS qui s'étalent à la dernière page des *Champs magnétiques* m'ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l'égard de toutes les boutiques qu'ils servent à désigner. Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu'on s'engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient. Et que cela se vérifiait toujours. J'étais averti, guidé, non par l'image hallucinatoire des mots en question, mais bien par celle d'un de ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. Un air de chevaux de bois, qui venait du carrefour Médicis, me fit l'effet d'être encore cette bûche. Et, de ma fenêtre, aussi le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos et à deux ou trois étages au-dessous de moi. (N, 658)

Par ailleurs, certains éléments analogiques créent, d'un paragraphe à l'autre, d'une séquence d'événements à l'autre, des tours. Mais ici, il s'agit moins, comme c'était le cas dans *Beauté baroque*, d'un revenir mobile qui ramène au présent une représentation passée en la renouvelant, pour créer une temporalité cyclique ou suspendue, pour conférer *un avenir au passé*, que d'un mouvement de synthèse qui confère un sens prémonitoire à un événement passé, qui valorise *l'avenir à rebours*, par un autre événement qui arrive après coup. La force du hasard confirme la force du hasard, l'importance de l'ouverture à l'énigme, au possible, se fait dans un mouvement rétentionnel de synthèse, un bouclage : ici, le caractère argumentatif (qui renforce la thèse surréaliste), donc téléologique, l'emporte sur la dynamique textuelle des retours.

La plus grande différence entre les deux récits se situe cependant surtout au plan rythmique : autant le rythme de *Nadja* paraît « varié », « hétérogène », autant celui de *Beauté baroque* paraît homogène, quasi régulier.

#### LE RYTHME DE *NADJA* : DU SUSPENS HERMÉNEUTIQUE À LA RÉOLUTION ARGUMENTATIVE

Le récit de Breton contient de longs paragraphes, qui donnent lieu à plusieurs développements avant que leur propos ne se referme. Il mêle des phrases conclusives avec des périodes

où la tension d'inachèvement est très marquée. L'énoncé fermé est plus présent dans les passages strictement narratifs qui répondent également à l'objectif de « notation dans le style médical » (récit de la pièce « Les Détraquées », *N*, 669-673 ; journal des rencontres avec Nadja, *N*, 682-714). Les éléments à dominante suspensive — parenthèses, questions, longues phrases comportant des énumérations ou de multiples incidentes — correspondent à des passages argumentatifs (prologue, *N*, 646-653), descriptifs (les dessins de Nadja, *N*, 719-735), ou encore s'entremêlent à la narration pour la suspendre d'une implosion temporelle, en introduisant un retour réflexif sur les événements. Cela signale notamment le caractère rétrospectif du récit, y compris l'artifice du pseudo-journal (où l'on ne trouve pas que des énoncés courts). Mais c'est aussi un « revécu », une réouverture du passé vers un « pas encore », éprouvé « actuellement » dans l'énonciation d'une phrase qui interroge, hésite, retouche. Celle-ci revient sur ce qui a *troublé* Breton (souvent l'inexplicable) pour éveiller en lui ce pressentiment surréaliste de l'inconnu, l'ajouter au « possible<sup>18</sup> ». Les actes et paroles de Nadja — qui demeure dans ce récit la figure centrale du pressentiment — donnent beaucoup lieu à ce genre de réouvertures. Les rythmes suspensifs jouent un rôle encore plus important dans les passages où Breton, très tôt saisi de doute et de malaise à son endroit, se penche sur sa relation avec elle, sur des comportements et traits de caractère qui lui déplaisent ou l'inquiètent, ainsi que sur la « fatalité » de son destin :

Qui est la vraie Nadja, de celle qui m'assure avoir erré toute une nuit, en compagnie d'un archéologue, dans la forêt de Fontainebleau, de la recherche de je ne sais quels vestiges de pierre que, se dira-t-on, il était bien temps de découvrir pendant le jour — mais si c'était la passion de cet homme ! — je veux dire de la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable, dans la rue, à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère, ou (pourquoi ne pas le reconnaître ?) de celle qui *tombait*, parfois, parce qu'enfin d'autres s'étaient crus autorisés à lui adresser la parole, n'avaient su voir en elle que la plus pauvre de toutes les femmes et de toutes la plus mal défendue ? (C'est Breton qui souligne. *N*, 716)

Certaines de ces phrases éloignent des unités syntaxiquement dépendantes au point que leur thème s'oublie et réapparaît plus loin, relancé, que le sens s'égare, se cherche, se reprend ; le

18. La longue parenthèse qui suit l'épisode des « Détraquées » et relate, avec moult digressions, le rêve que la pièce a fait faire au narrateur, en fournit un exemple typique (*N*, 673-675).

retard de la conclusion accroît bien entendu la protension. Tout n'est pas résolu alors pour le sujet qui se trouve dans un écart interlocutoire entre soi passé et à venir, entre *sens* passé et à venir.

L'acte de parole évoque ici un processus herméneutique, entendu non pas comme la tentative de compréhension d'un contenu donné, mais dans un sens voisin de celui de l'*Auslegung* de Heidegger<sup>19</sup>, d'un processus d'élucidation entrelacé au mouvement temporalisateur de l'existence<sup>20</sup>, de l'« être-là » (*Dasein*), qui est « au monde ». L'*Auslegung* repose sur un comprendre (*Verstehen*) pré-thématique et préoccupé, qui n'est pas l'attribution par le sujet de significations à des choses là à l'avance et séparées de lui, mais rapport avec « [d]es choses [qui] se donnent toujours déjà à lui en tant que pourvues d'une fonction, c'est-à-dire d'une signification, et [qui] ne peuvent précisément apparaître comme choses que dans la mesure où elles s'insèrent dans une totalité de significations dont il dispose déjà<sup>21</sup> ». Ces significations de choses « ne sont rien d'autre que leurs utilisations *possibles* pour nos buts<sup>22</sup> ». Si notre relation au monde est affectée d'une pré-compréhension, cela ne signifie pas toutefois que nous allions à lui remplis d'hypothèses à vérifier, parce que le comprendre préoccupé « indique moins un savoir théorique qu'une capacité, une virtualité, un pouvoir, un savoir-faire<sup>23</sup> ». Il procède de la structure du « souci » caractéristique du *Dasein*, celle du « pouvoir-être », de l'« ouverture » :

[C]e qui est ainsi « pu » ou « su » dans le comprendre en tant qu'existential, ce n'est pas un « quelque chose », c'est l'être comme exister. Le comprendre inclut existentiellement le mode d'être du *Dasein* comme pouvoir-être [...] Le *Dasein* est à chaque fois ce qu'il peut être et la manière même dont il est possibilité. (SZ, 143)

Au comprendre se rattache toujours quelque « tonalité affective » (*Stimmung*), puisque le *Dasein* se définit également par l'« être-jeté » (*Geworfenheit*), par le fait d'être au monde sans l'avoir choisi ni en avoir pris conscience, de se trouver et de se sentir là et de telle ou telle façon, dans une « situation affective » (*Befindlichkeit*) :

19. Sur l'*Auslegung*, voir les paragraphes 31 à 33 de *Sein und Zeit*. Les paragraphes 29 à 31 expliquent la constitution existentielle du *Dasein* comme *Befindlichkeit* et comme *Verstehen*.

20. À la triple ek-stase du souci, voir note 10.

21. Gianni Vattimo, *Introduction à Heidegger*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, Cerf, « La nuit surveillée », 1985, p. 38.

22. *Ibid.* C'est Vattimo qui souligne.

23. Jean Grondin, *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1993, p. 132.

En tant qu'essentiellement affecté, le *Dasein* s'est à chaque fois déjà engagé dans des possibilités déterminées, en tant que le pouvoir-être qu'il *est*, il en a laissé passer, constamment il se déprend de possibilité de son être, il les prend et s'y méprend. Or cela signifie : le *Dasein* est un être-possible remis à lui-même, *une possibilité de part en part jetée* [durch und durch geworfene Möglichkeit]. (C'est Heidegger qui souligne. SZ, 144.)

En tant qu'articulation de cette « situation de compréhension<sup>24</sup> » inhérente à la structure ek-statique du souci, l'*Auslegung* est donc temporelle et elle permet au *Dasein* de réouvrir le pouvoir-être dans l'être-jeté.

Ce lien entre l'*Auslegung* et la constitution temporelle de l'existence me paraît trouver des résonances dans l'écartèlement temporel caractérisant la démarche interprétative du narrateur de *Nadja*. Cependant, l'interprétation au sens heideggérien vise une structure antéprédicative, « qui travaille en amont de l'énoncé », alors que je situe ici le processus herméneutique et la temporalisation dans l'énonciation, dans sa manifestation à travers le mouvement du discours et les tensions rythmiques-temporelles qu'il provoque lors d'une lecture, d'une « réénonciation ». Le fait que, dans *Nadja*, cet ébranlement du sujet entre sens passé et à venir, entre soi passé et à venir se situe dans le mouvement du discours, du sens en train de se faire — et non dans l'énoncé, l'anecdote, le sens déjà fait — semble, oui, faire de la démarche autobiographique une source, un élan vers un « il y aura ». Cette énonciation ne se sépare pas de l'intrigue toutefois, et il faut voir qu'ici ce type d'ébranlement suspensif de la phrase est déclenché par un rapport avec *autrui*. Quand Breton revient sur sa relation avec Nadja, il semble atteint par un « surgissement », qui n'est plus seulement le possible merveilleux de l'annonciatrice, mais aussi « ce qui tombe » sur lui telle une question sans réponse, la mort symbolique de Nadja.

Il faut pourtant relativiser ce portrait « distendu » de la disposition rythmique, même dans les passages qui viennent d'être évoqués. Les longues phrases retombent sur leurs pieds, les éléments syntaxiques trouvent leur suite, l'écart temporel ouvert se referme, les questions reçoivent des réponses. L'ébranlement herméneutique des « implosions temporelles » trouve un contrepoids dans une maîtrise argumentative peu à peu reconquise. À mesure que se fait jour le malaise de Breton face à l'ambivalence de Nadja (annonciatrice et condamnée, merveilleuse et faible, presque méprisable), les longues phrases font certes sentir une sorte de mouvement dialectique entre enthousiasme et déception, interrogations et réponses, mais elles dessinent en

24. *Ibid.*, p. 137.

même temps une autojustification progressive (en particulier dans leurs parties conclusives). La ferveur pour sa liberté et son mystère tout surréalistes, ainsi que l'intensité des moments de « possible » vécus avec Nadja, justifieront implicitement Breton de l'avoir séduite :

Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe ? [...] D'où vient que projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes par-dessus les décombres fumeux de la vieille pensée et de la sempiternelle vie ? J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil. Je me souviens — rien à cet instant ne pouvait être plus beau et tragique — je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx. J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. (N, 714-716)

Le manque de dignité, le recours à la prostitution et à la drogue, les comportements bizarres de Nadja motiveront la rupture (voir N, 716-717). Mais tout ceci n'est-il pas l'envers même de cette liberté, si âprement défendue par Breton, face aux conventions sociales ? Celui-ci envisage cette possibilité, mais finit par l'esquiver, en attribuant la chute de Nadja à son « manque d'instinct de conservation », à sa pauvreté, à l'inanité de la raison, de la société et du milieu psychiatrique (N, 739-743). Cela même qui aurait dû l'alarmer chez Nadja (signes de chute dans les propos, lettres, etc.) continuera d'être interprété comme ce qui lui a permis de se trouver lui-même, de sorte qu'il pourra se jeter de nouveau dans l'« ouverture », l'avenir, mais le sien :

Même si cela ne fait pas honneur à mon discernement, j'avoue qu'il ne me paraissait pas exorbitant, entre autres choses, qu'il arrivât à Nadja de me communiquer un papier signé « Henri Becque » dans lequel celui-ci lui donnait des conseils. [...] Il est des sophismes infiniment plus significatifs et plus lourds de portée que les vérités les moins contestables [...]. Si sophismes c'étaient, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de « Qui vive ? ». Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'*au-delà*, tout l'*au-delà* soit dans cette vie ? Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? (C'est Breton qui souligne. N, 742-743.)



Ceci fait apparaître qu'on n'est pas seulement en présence d'une autobiographie du présent et du futur, dans laquelle il n'y aurait pas de ressassement du passé en vue de « dégager, après coup, la continuité désormais signifiante d'un vécu<sup>25</sup> ». Car si certaines implosions temporelles de la phrase marquent l'ébranlement du sujet par le possible jusque dans la mort de l'autre, d'autres ou les mêmes signalent aussi la distance rétrospective de la narration, et sa reconstitution d'une logique causale (la « fatalité » de la chute de Nadja) et argumentative. L'identité narrative du « je » est certes, ici, faite d'histoires multiples et recommencées, inachevées, ouvertes, mais elle se reconstruit aussi selon une position « transcendante » et une représentation stabilisante, à travers la conjonction de l'argumentation (traversée d'hésitations, mais néanmoins orientée vers une issue) et du fil narratif qui repoussent l'autre dans sa fatalité, dans son « elle fut ».

#### LE RYTHME DE *BEAUTÉ BAROQUE* : DU CHANT MONUMENTAL À LA PROSODIE PERSONNELLE

Dans *Beauté baroque* les paragraphes sont très courts, souvent composés de deux phrases seulement, dans lesquelles domine la tension conclusive. Le peu de mots de liaison entre alinéas et phrases accentue le sentiment de lire une série d'unités fermées sur elles-mêmes. La visée d'« inachèvement » y est très peu développée : pour toute forme de rallonge, on aura des qualifications (adjectifs, compléments du nom, etc.), mais peu d'expansions subordonnantes, de parenthèses, d'énumérations ; et les seules suspensions sont des virgules et deux-points qui pallient l'ellipse de liens subordonnants, ou alors marquent des appositions en tête de phrase, des thématisations, des inversions qui retardent l'arrivée du sujet principal et du verbe conjugué. D'ailleurs, les actions sont souvent nominalisées. La phrase a ainsi tendance à mettre au premier plan des qualités, des états de choses ou des lois sous forme de qualification condensée, statique et déchronologisée. C'est ce qui se produit massivement pour les qualités et les états de *Beauté baroque*, qui apparaissent alors comme des objets hors temps, avant que le personnage ne devienne sujet d'action ou d'état dans le temps. Cela crée des rythmes typiques, une prosodie qui est attachée dès les premières pages au personnage de *Beauté baroque*, dans la narration descriptive que fait le narrateur de son enfance au début du récit, et revient constamment, comme dans cette relation de sa métamorphose publique :

25. Pascaline Mourier-Casile, art. cité, p. 16.

Je fus témoin, pourtant, de sa métamorphose.  
 J'entends qu'elle se métamorphosa physiquement.  
 J'entends que la scintillante voilée devint le bouclier de  
 toute impureté.

L'éclat se dénuda.  
 L'attraction magnétique vint titiller les yeux myopes.  
*Elle qui ne savait pas plaire, elle qui n'était pas vue, elle fut*  
*visible.*

Du soir au matin, elle changea et devint un éblouissement.  
*Quand le miracle souffla sur ses chairs, je la connaissais depuis*  
*peu. Seize ans : voilà ce qu'elle avait, tout au plus.*

Poil de Carotte devint Cendrillon. Cendrillon devenait la  
 Princesse Aurore.

*Dans cette course vitale vers l'épanouissement, le corps rattrapait l'âme. Le terne devenait ululement de joie. Le pathétique devenait lyrisme.*

*Ces cheveux abhorrés, conspués, reniés : à présent ils étaient une*  
*gerbe de langoureuse phosphorescence !*

L'énergie haletante capturait le regard. Les prunelles  
 étaient soif, ardeur, frénésie, gaîté, amour.

Le dedans devenait le dehors.

Le corps, dans sa minceur cygnale, alourdissait les masses  
 où le songement s'accroche.

*Plénitude, le fruit mûr s'affirmait.*

Elle était reine, elle était débordement de dynamisme.

*Les lèvres : charnues dans le nuancé. Le nez : baroque, baroque oh combien ! gavroche et spirituel. Le front : pureté de l'île de Pâques. Les joues : lisses comme des tissus d'Orient.*

*Le charme : essence de vanille, haleine coulante. Être de songeuses délices, magicienne d'attirance.*

[...]

*Oublieuse des climats qui avaient fait d'elle une harmonie de croûtes de roussetures, elle se livrait à l'allégresse des humeurs pétillantes et des chairs rebondies.*

[...]

*Éblouissante pour le lynx, elle devenait accessible au chien domestique.*

[...]

*Déchaînement moral, scintillement physique : l'apogée était la sienne. (BB, 386-387 ; je souligne les éléments qui « retardent » l'arrivée de Beauté baroque comme sujet grammatical de la phrase.)*

La brièveté des paragraphes contribue à produire cette prosodie : elle crée une sursegmentation, une uniformisation rythmique : que le développement soit narratif, descriptif ou argumentatif, il est toujours scandé par cette nécessité d'aller à la ligne. Ce découpage, qui évoque le verset, met en relief de multiples formes de récurrences (retours de sonorités, paradigmes

rythmiques, parallélismes, leitmotive). Prime donc ici un mouvement rétentionnel, fait de retours favorisant une mémoire textuelle d'éléments sans cesse réitérés, mémoire qui dilate celle de la suite d'événements, du temps vectorisé de la narration. Le roman fait aussi appel à la mémoire symbolique des formes codées par le réservoir collectif des discours. La composition symétrique et la mélodie assertive des sentences qui abondent ici en fournissent un bon exemple : « La banalité est la loi. L'unique est tabou » (BB, 381). Ces énoncés sapientiaux sont, en plus, souvent portés par des groupes parissyllabiques proches des mètres de la tradition poétique : « Hélas, on n'est jamais trop petit (6) pour acquitter la taxe de transcendance (10) ». Les mètres s'étendent à d'autres types d'énoncés que les sentences, par exemple aux prédicats de Beauté baroque (« Elle était pleine d'amour » (6), BB, 381), à ses rares paroles (« On me disait que j'étais laide (6 ou 8). Sincèrement ou insincèrement (8), on me faisait sentir que je ne plaisais pas » (10 ou 12), BB, 381), ou encore, à de simples événements (« La vie se continuait » (6), BB, 381).

Ces deux formes de mémoire rythmique produisent un double résultat. Les rythmes « rhétoriques<sup>26</sup> » tendent à généraliser le caractère intemporel de la sentence, à frapper objets, opinions, événements et personnages (narrateur et Beauté baroque) de l'empreinte du mémorable. N'y a-t-il pas ici une *monumentalisation* qui risque de figer la singularité de celle qui « aimait renifler l'imprévisible » (BB, 411) ? À l'ouverture, au « pas encore » de la « question sans réponse » que pourrait être ici la mort de l'autre, le texte semble préférer la nostalgie du « fut présent » qui, on l'espère, « sera présent ». Mais les rappels internes introduisent par ailleurs une dynamique. Ils ne font pas que ressasser, ils recommencent, car ils engendrent aussi une signification, de laquelle naît une symbolisation mobile, notamment des propriétés singulières de Beauté baroque, que le texte souvent *renouvelle* en les réitérant : il crée des associations sémantiques entre ce que le narrateur dit de son personnage et de lui-même, d'une part, et d'autre part, entre la souffrance de l'héroïne, ses causes (le tabou social de l'unicité) et ses résultats (les tiraillements du personnage, puis sa chute), mettant ainsi en valeur ce qui l'oppose à la bonne société.

## NADJA, BEAUTÉ BAROQUE : DES FIGURES EXEMPLAIRES ?

Les « identités narratives » que deviennent Nadja et Beauté baroque à travers le récit qui est fait de leur existence acquièrent dans chacun des textes une fonction exemplaire, celle d'incarner

26. Meschonnic appelle « rythmes rhétoriques » les rythmes culturels. Voir notamment *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997, p. 300.

par leur être et leur vie une éthique libératrice de l'art, que recherchèrent tour à tour les surréalistes et les automatistes. Mais cette façon d'être selon le désir, cette singularité qui semblent favoriser l'ouverture au possible et à la transformation, dégager l'homme de l'enfermement dans les déterminations passées, devient aussi ce qui condamne chacun des personnages à la mort, symbolique ou charnelle. Par là, elles infirment et confirment, paradoxalement, la thèse qu'elles incarnent, leur mort peut devenir tout autant que leur vie un motif d'ébranlement par l'avenir et par l'altérité, en soulevant une « question sans réponse ». La manière dont chacun des textes réagit à cette question dit quelque chose de leur situation respective. La figure de *Nadja*, ce commencement du mot espérance, dont l'unicité ressortit plus à l'art hasardeux de la devineresse qu'à la perfection immuable de la divinité, et qui apparaît dans une composition narrative d'allure inachevée, souvent la plus factuelle possible, met en valeur l'accidentel, l'historique avec ce qu'il peut comporter de daté et de situé, mais aussi d'inaccompli, de surgissement possible, de « pas encore ». Quelque chose du rythme manifeste aussi un inaccompli alors que l'écriture ne tient plus le pari de la notation sèche au pseudo-présent, mais revient sur le passé en le réouvrant dans des phrases suspensives aux multiples distensions temporelles où le sens paraît irrésolu, tendu entre passé et avenir, renouvelable. *Beauté baroque* semble en revanche se cristalliser dans une image pétrifiée, sa singularité est celle du chef-d'œuvre sacré, arraché à l'histoire par une transformation en monument qui compenserait un destin malheureux tracé à l'avance, un « sera présent ». L'aspect rhétorique, « monumental », du rythme de ce texte le rapproche d'une lignée d'écriture que Filteau appelle « lyrisme international », chant marqué par la métaphore et l'unité de ton<sup>27</sup>. Dans ce lyrisme, « chaque détail [...] assume un sens unique [...] en tant qu'il est pénétré par une universalité qui transparait en lui et l'enchaîne en un tout significatif<sup>28</sup> ». Cette écriture peut devenir sacralisante par l'instauration d'une sémantique fusionnelle entre sujet, objet, mot et choses. Mais la phrase de Breton est elle aussi, souvent, rythme rhétorique, proche de la période oratoire, avec son bouclage final qui trame graduellement une argumentation autojustificatrice, et une narration qui montre peu à peu la chute de *Nadja*, pour l'insérer dans une fatalité qui, au contraire de celle qui frappe *Beauté baroque*, la remet à distance du sujet qui écrit. Et le rythme de *Beauté baroque* n'est

27. Voir Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 301-305.

28. Claudio Magris, « Grand style et totalité », *Quai Voltaire*, n° 4, hiver 1992, p. 116, cité dans Claude Filteau, *op. cit.*, p. 304.

pas que rhétorique, il ne répète pas non plus toujours le même, il est aussi une « prosodie personnelle<sup>29</sup> » par laquelle les nouveaux signifiants forment des figures sémantiques avec les précédents qu'ils rappellent, devenant chaque fois « moment figural », c'est-à-dire « présent neuf qui révèle l'ouverture de tout présent par rapport au passé refermé<sup>30</sup> ».

Autrement dit, alors que le possible dans *Nadja* se manifeste davantage à travers une *représentation figurative*, construite par son nom, la transposition de ses paroles, la narration de ses actions, surtout le choc des hasards auxquels paroles et actions donnent lieu, le possible dans *Beauté baroque* s'incarne davantage à travers *le mouvement de la signifiance*, qui, plutôt que de laisser fuir le dire dans le déjà-dit, l'énonciation dans l'énoncé, recommence sans cesse celle-là, que le sujet lecteur peut à son tour reprendre. Les récits, de cette façon, témoignent d'une différence entre le courant surréaliste, qui cherche sa subversion dans un renouvellement de l'« image », de la figure (au sens pictural), et le courant automatiste, davantage préoccupé de matière. C'est en se glissant dans une prosodie, surtout, que fait retour le nom de Nadja dans le texte de Gauvreau : Aurélia. Eurydice. Nadja. (Aurélia. Eurydice. Nadia.). Tendue entre la nostalgie de quelque origine ou unité impossible et le présent d'une énonciation qui se renouvelle, le chant de la signifiance est néanmoins ce qui inscrit Nadja-Beauté baroque dans cette frange du langage où le dualisme charnel-symbolique n'a pas cours<sup>31</sup>.

29. Selon l'expression d'Apollinaire que reprend souvent Henri Meschonnic.

30. Ce « moment figural » vient d'une réflexion d'Éric Gans citée par Michel Deguy dans « Du "Signe ascendant" au "Sphinx vertébral" », *Poétique*, n° 34, avril 1978, p. 232, et reprise par Claude Filteau, *op. cit.*, p. 303.

31. Je remercie le CRSH et le FCAR qui ont permis la réalisation de cet article en subventionnant les projets « La temporalité discursive dans la prose contemporaine » et « Rythme et temporalité dans le récit poétique ». Je remercie également mes assistants de recherche, Anne Cliche, Louis Hébert, André Trottier et Jean Ross qui m'ont aidée à préparer les analyses.